

Wolfgang Fetz

Einige ungeordnete Notizen zur Bildhauerei anlässlich der Ausstellung  
„Bruno Gironcoli. Cast Enigma“  
Kunstraum Dornbirn

In Zygmunt Baumanns eminenter Abhandlung über „Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit“ (Erstausgabe 1991) stoße ich auf folgende Stelle, die mit Blick auf Niklas Luhman geschrieben ist: „Alle Individuen sind ortlos, und zwar permanent, existentiell ortlos – wo immer sie sich im Augenblick befinden und was immer sie gerade tun. Sie sind überall und ungeachtet ihrer Anstrengung zum Gegenteil an allen Orten Fremde. Es gibt keinen einzigen Ort in der Gesellschaft, wo sie wirklich zu Hause sind und der ihnen eine natürliche Identität verleihen kann.“ Das ist eine harte Ansage. „Ortlosigkeit“, das klingt wie ein Fluch. Eine Ahasver- oder Samuel-Beckett-Welt in Reinkultur. Du wirst ewig gehen, du wirst niemals ankommen. Gut, vielleicht ist Baumanns „Buch“, der Absatz über die Ortlosigkeit, gerade mein „Ort“, vielleicht ist es das Café, in dem ich Baumanns Buch lese, das meinen vermeintlichen Ort ausmacht. Möglicherweise sind es die Hintergrundgeräusche, die den „Ort“ ausmachen. Das alles hat selbstverständlich nichts mit „natürlicher Identität“ oder mit „zu Hause“ zu tun. Das sind Orte im Diminutiv, Brosamen unbehauster Existenz. Immerhin nicht „ortloser“ als etwa die epidemische Selfie-Welt mit ihrem falschen Versprechen von „natürlicher“ Identität und damit Ort. (Wobei ich, phänomenologisch betrachtet, den Standpunkt vertrete, dass es stets die Hintergrundgeräusche sind, die das Haus zum „Haus“ machen.) Aber gehen wir von der Hypothese der „Ortlosigkeit“ aus. Ich schlage jetzt den Bogen zur Bildhauerei. Als sogenannte „Raumkunst“ (wie die Architektur) beansprucht sie, Ort zu definieren. Das hört sich sehr einfach an und besitzt argumentativ den Vorteil gewisser Plausibilität. Einer vermeintlichen Plausibilität, um genau zu sein. Abgesehen davon, dass „Raum“ und „Ort“ völlig unterschiedliche Kategorien sind, die in einem ungeklärten, zumindest schwer zu fassenden Verhältnis stehen, frage ich mich, wie Bildhauerei einen „Ort“ schafft. Es kann ja nicht nur die Präsenz von Volumen sein, sozusagen eine sanfte oder gewalttätige Modulation von Raum. Oder, mit Martin Heidegger („Die Kunst und der Raum“, 1969): „Sind die Orte erst und nur das Ergebnis und die Folge des Einräumens?“ (Ich werde noch darauf zurückkommen.)

Bei meinen Überlegungen zu Gironcoli kam mir der Begriff „Block“ in den Sinn. Bildhauerei als „Block“. 1977 übernahm Bruno Gironcoli Fritz Wotrubas Professur an der Akademie der bildenden Künste. Das war das Jahr, in dem ich in einer Ausstellung des Museums des 20. Jahrhunderts zum ersten Mal mit Gironcolis Werk konfrontiert wurde. Konfrontiert? Ich war damals 19 und Henry Moore & Co gehörten zu meinem Marschgepäck. Moore und Wotruba waren Block. Aus dem Block von Henry Moore strahlt noch das Vertrauen in eine Urform/Naturform. Die Dinge sind gefestigt, sie haben ihren Ort, ihren schönen Ort. Sie besiedeln einen Platz, ein Wohnzimmer, einen Museumsraum, in sich zentriert, nicht aufgebrochen wie ein gekilltes Ei.

Gironcoli hingegen inszenierte das Gegenteil von „Block“, das war eine intermediäre Zone zwischen Purgatorium und Hölle. Das war kein „Einräumen“, das war Besatzungszone, eine Form von Härte, die mein Bild von Bildhauerei auf den Kopf stellte. Das war wie ein heftiges Beben unter meinen Füßen.

Nun, was ist Block und was ist Gironcoli? Wie bin ich zu dem Begriff „Block“ gekommen? Mir ist klar, dieses Wort ist eine (vermutlich schlecht gewählte,

zumindest keine sonderlich elegante) Metapher. Ich assoziierte dahin, am Ende stand eine Konstruktion im Sinne von „Aus-sich-heraus“. Oder: „In-sich“. Wie man sich vielleicht einen Altartisch vorstellt. Eine enorme Kompensationsleistung. Das „In-sich“ der Bildhauerei ist eine Ausgleichsmaschine, dachte ich, perfekte räumliche Ponderierung, perfekte „Einräumung“. Der Block ist das „In-sich“, er vermittelt die Kraft der Reinheit, ist wie eine überzogene Morgendämmerung. Das hat dann etwas von dem, was Michel Leiris über den Bildhauer Henri Laurens sagte: eine Kunst, die sich „mit uns“ in einer „ungewöhnlich ausgefilterten Welt“ befindet. Das In-sich als ausgefilterte Welt. Der Block bzw. die Blockeinräumerei gehört nur sich selbst, eine Form der Monogamie. Das ist wie mit den schwarzen Bildern von Ad Reinhart. Das Schwarz gehört nur sich selbst. Eine Wotruba-Figur ruht in sich. Das ist eine Form von Körperlichkeit, ich würde sagen, sie hat etwas Reptilhaftes, die völlig konträr zu Gironcolis Imaginationen steht. Ein Typus von Skulptur, die nichts weiter bezweckt, als – um mit Leiris fortzufahren – „einfach da zu sein“. Skulptur, der es darum geht, „die Leere der Atmosphäre“ zu „bevölkern“, „darin eine freundliche Anwesenheit“ herzustellen, „unauffällig und zugleich von unanfechtbarer Augenfälligkeit“.

Bei Gironcoli hingegen ist es der „Riss“. Das ist natürlich ebenfalls und nicht mehr als eine Metapher. Gewiss, seine Environments der 70er und 80er Jahre mögen etwas sehr Geordnetes haben (in seinem parallel dazu entstandenen graphischen Werk sieht die Sache schon anders aus), aber das, was man im Zusammenhang mit Michelangelo *terribilità* genannt hat, wird hier trotz aller Ordnung auf die Spitze getrieben. Michelangelo war davon überzeugt, dass die „Idee“, das Urbild der Skulptur, im Marmorblock schlummere. Man müsse nur das überflüssige Material wegmeißeln, um sie zum Erscheinen zu bringen, um jene überwältigende Energie freizusetzen, die eben mit dem Begriff *terribilità* bezeichnet wird. Gironcolis *terribilità* ist gänzlich anderer Natur, sie resultiert aus dem Riss, der gleichzeitig ein Abgrund, eine Kontamination ist. Es ist, als griffe man auf eine überhitzte Herdplatte. Das ist sein Urbild. Eine „Unversöhnlichkeit“, in der unkontrollierbare Triebkräfte das Tempo vorgeben. Seine Settings, die man sich eher in einem schmutzigen Keller angesiedelt denkt als in einem White Cube (der das perfekte Pendant zum Block bildet, hier könnte man übrigens den Minimalismus ins Spiel bringen, der ebenfalls in den 70er Jahren groß wurde), stehen zweifellos in einem Traditionszusammenhang, der in der österreichischen Kunst des 20. Jahrhunderts die Maßstäbe gesetzt hat. Auch wenn Gironcoli in seinem Werk einen völlig unverwechselbaren „Sound“ gefunden hat, das extrem und sehr spezifisch Körperbezogene, diese ewig schiefe Ebene, verbindet ihn – über alle Differenzen hinweg – mit Künstlern wie Kubin, Schiele, Lassnig, Valie Export, Rainer, Brus etc. Ich will nicht sagen, dass sich da eine auch nur annähernd stringente Genealogie herstellen ließe. Bemerkenswert erscheint mir allerdings, dass sich in einer ergänzten Liste zahlreiche Kärntner Künstler finden würden. Ich denke etwa, abgesehen von Gironcoli, an Reimo Wukounig oder Cornelius Kolig, von hier ließe sich die Linie zu Josef Winkler fortschreiben, oder zurückschreiben bis hin zu Robert Musils „Der Vorstadtgasthof“ von 1924 (das ist die Geschichte mit dem Kuss, der mit dem fatalen Zungenabbiss endet).

Gut, aber das soll nicht das Thema sein, es ging mir um den Riss bzw. um die Frage, was macht der Riss (im Unterschied zum Block) mit dem Raum, mit dem Ort? Ich möchte das anhand von zwei Extrembeispielen erläutern. Vor einiger Zeit habe ich begonnen, mich mit dem „Theaterdonner“ auseinanderzusetzen. Das hat mit meiner Neigung zur Barockoper zu tun, und wenn ich zum Beispiel Rameau oder Händel höre, dann „knallt“ es mitunter ordentlich. Ein Göttlicher tritt auf, die Handlung steht kurz vor der Aufdeckung eines Liebesbetrugs, Mord und Totschlag stehen bevor, und

dann eben, als deutliches Signal, dieser blecherne Knall. Um diesen zu erzeugen wurden Donnermaschinen konstruiert, mitunter sehr einfache, mitunter sehr komplizierte. Wenn man das heute liest, könnte man meinen, es handle sich um Anweisungen, wie man Skulpturen baut.

Die Funktion des Theaterdonners ist klar. Aber in welchem Verhältnis steht er zur Musik? John Cage hätte vermutlich den Standpunkt vertreten, Theaterdonner ist Musik. Mag sein, ich für meinen Teil empfinde ihn als Riss, übrigens als eine ziemlich billige Form von Riss. Er steht quer zum musikalischen Geschehen. Er trennt Räume. Er erzeugt einen Riss im Gewebe, im Block freilich aus rein dramaturgischen Gründen. Eine völlig andere Form von Riss ist die Kronennaht des Schädels (ein Riss, der nach der Geburt zuwächst, die Fontanellen verfestigen sich). Rilke hat darüber einen faszinierenden Essay geschrieben. In seinem Gedankenexperiment stellte er sich vor, eine Grammophonnadel über diese Naht, diesen vormaligen Riss, laufen zu lassen. Das müsste doch eine Art „Urgeräusch“ erzeugen oder wiedergeben.

Auch wenn ich den Theaterdonner in Gironcolis Werk nicht ignorieren kann oder will – diese Donner- oder Elektrizitätszuspitzung hat in seinem Fall allerdings kaum dramaturgische Gründe, sie ist tatsächlich Erschütterung – scheint mir das Bild von der Kronennaht und der Grammophonnadel doch näher an der Substanz zu sein. Sehe ich mir seine auf silhouettenhafte Körperform gebrachten Tesla-Transformatoren an (einer davon mit Hakenkreuz und aufdrapiertem Totenschädel), im Übrigen wohl eine seiner ganz großen Arbeiten aus den 70er Jahren, dann ist da schon viel Theaterdonner – in der Weise von ins Spiel gebrachter, unterstellter Elektrizität und unverschleieter Symbolik. Aber andererseits gibt es diese Vorstellung von Urgeräusch, das bei Gironcoli nichts anderes ist als der Generalbass dessen, was wir „Beschädigung“ nennen müssen. Der König tritt auf, Theaterdonner, und verkündet die unwiderrufliche Beschädigung. Wollen wir sie sehen?

Ich weiß nicht mehr, wo ich das unlängst gelesen habe: „Alles in der Welt hat seinen bestimmten Platz.“ Natürlich hat nichts seinen bestimmten Platz. Wir sind ortlos und dirty. Nichts anderes suggeriert Gironcolis Werk.

Ich habe mich in diesen kursorischen Überlegungen an Gironcolis Arbeiten der 70er- und 80er-Jahre orientiert. Es ist der allerdings völlig unvollständige Versuch, mir selbst etwas zu erklären. Vor zwei, drei Wochen stieß ich in meiner lebenslangen häuslichen Unordnung zufällig auf ein 1974er-Heft von „das kunstwerk. zeitschrift für bildende kunst“: Die Nummer war der „Avantgarde in Österreich“ gewidmet. Auf dessen Titel ist eine Arbeit von Gironcoli abgebildet. Seine Tesla-Transformatoren-Installation, die ich eben erwähnte, Stromkabel, tödlicher Strom, eine Kupfervase mit Lilien, Unschuld und Tod, überhaupt viel Kupfer. Gewalt, Folter, Neurose. Wie immer, ich hatte einen Flashback eigener Art. Das ist weit entfernt von Dornbirn und der Ausstellung, um die es hier gehen sollte. Vermutlich wird man Schwierigkeiten haben, meine Ausführungen in einen Zusammenhang mit den Plastiken (um genau zu sein: Alu-Güssen) im „Kunstraum“ zu bringen.

Aber ich unterstelle einen gemeinsamen Nenner, man mag es die Kontinuität eines Werkprozesses nennen. Ich bin mir nicht sicher, ob das zutreffend ist. Gironcoli hat seine Plastiken stets als Teil eines (würde man heute sagen) performativen Settings gesehen. Sie waren demnach nie vollständig. Das heißt, es gab da stets eine „Abwesenheit“, eine Leerstelle, die Performance war nicht „abgebildet“. Seine „Mamilians“, ich weiß nicht, weshalb ich mir angewöhnt habe, sie so zu nennen, seine monumentalen Säugetiere, im Grunde Muttertiere, die Plastiken, die heute im Kunstraum ausgestellt sind, mit all ihrer aufgeladenen Symbolik, ihren Deviationen, wären demnach Teil einer (nicht exekutierten) Performance, eines Films, der in einer

Unsicherheitszone spielt. Einer Zone, in der wir uns, mir fällt kein besseres Beispiel ein, wie in Andrej Tarkovskijs Film „Stalker“ bewegen. Auch so eine Folge von Unorten, die einen endlosen Riss bilden. Eben „Zone“. Aber kann ich mit Bestimmtheit sagen, dass das in dieser Weise auf das späte Werk von Gironcoli, so wie wir es 2020 retrospektiv im Kunstraum sehen, zutrifft? Ist das tatsächlich noch Zone, Unbehaustheit, Riss, tödliche Nadel?

Ich wollte auf Heidegger zurückkommen. „Profane Räume sind stets die Privation oft weit zurückliegender sakraler Räume.“, schreibt er in seinem dem Bildhauer Eduardo Chillida gewidmeten Text „Die Kunst und der Raum“. Dieses „stets“ irritiert mich. Unterstellt er damit, profane Räume wären „stets“ Mangelräume, „ortlos“ im Sinne von Baumann? Anderes kann „Privation“ ja nicht bedeuten. Gironcolis Räume sind ohne Zweifel Mangelräume, die „Privation“, es wäre vermutlich nicht falsch, von defizitären Räumen zu sprechen, ist auf die Spitze getrieben. Sie sind Varianten von Exzess, die man sich weit eher in Neurosenträumen angesiedelt denkt als an Orten des Sakralen, des Hieratischen. Oder eben nicht?

Allerdings, und das hat mich bei meinem Gang durch die Dornbirner Ausstellung überrascht und das wirkt nach, diese Mamalians, selbst wenn sie aus einem Sci-Fi-Film wie „Alien“ stammen könnten, geben „Vertrauen“, „Trost“. Das Pathos dieser Begriffe ist mir naturgemäß zuwider. Dennoch: Auch wenn sie, diese Plastiken, „Riss“ sagen, „Unbehaustheit“ sagen, wenn sie mir als Inkarnation von Ortlosigkeit und, wie man früher gesagt hätte, der Entfremdung erscheinen, ihr schöner Selbstbehauptungswille (der mich immer wieder, ich weiß nicht weshalb, an Becketts Werk erinnert) schafft Räume, Orte in dieser verdammten und unwiderrufflichen Unbehaustheit, die am Ende, jenseits der Privation, jenseits des Mangels ... Ja was? Ich bemerke, ich gerate ins Stottern. Ich will nicht Heideggers Wort „sakral“ verwenden (als Antidotum zum physikalisch-technischen Raum), selbst wenn sich die Arbeiten im Kunstraum Dornbirn sehr gut in einem derartigen Kontext vorstellen ließen. Das Setting in dieser Halle hat, im Gironcoli-Zustand, keine Frage, etwas von einer einigermaßen säkularisierten Kirche. Wie immer, es bleibt der Riss, der Unort. Weit entfernt von Block, von Altar. Was ich bei Gironcoli finde, ist – um mit Heidegger fortzusetzen – die „Weise des suchend-entwerfenden Stiftens von Orten“. Das ist immerhin, denke ich, die Kehrseite des Risses. Die Stiftung von Ort in der Unbehaustheit, entlang jenes lächerlichen Störgeräusches, das wir Existenz nennen.

#### Literaturhinweise:

Zygmunt Bauman, *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*, Hamburger Edition, Hamburg 2005 (O. 1991), S. 317. Der Bezug zu Luhmann: Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1982

Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, Erker Verlag, St. Gallen 1996 (E. 1969), S. 9

Michel Leiris, Henri Laurens oder Die Bildhauerei in guten Händen, in: *Die Lust am Zusehen. Texte über Künstler des 20. Jahrhunderts*, Qumran Verlag, Frankfurt /Main und Paris, 1981, S. 141